جلوه‌های اساطیری و نمادهای نخستین در قالی ایران

سیروس پرهام

قالیبافی و سفالگری کهنترین هنرهای ایرانی است که از دورانهای پیش از تاریخ تا زمان ما پایدار مانده است؛ سفال از هزارهٔ پنجم پیش از مسیح، یعنی از هفت‌هزار سال پیش و قالی از عصر مفرغ، در حدود چهارهزار سال پیش. این دو هنر (و کم و بیش هنر معماری) هنرهای اعظم این سرزمین‌اند و نشان‌دهندهٔ آن تداوم تاریخی و پیوستگی کم‌مانندی که هنرشناسان به اتفاق، ویژگی نمایان هنر ایرانی دانسته‌اند. به لحاظ همین پیوستگی در طول هزاره‌ها است که به‌رغم تفاوت ماهوی مواد مورد کاربرد، نقوش سفالینه‌ها و قالیهای گره بافته (و البته گلیم که مسلماً تاریخی کهنتر از فرش گره بافتهٔ خوابدار دارد) از همان آغاز با یکدیگر پیوند نزدیک داشته‌اند. این پیوند به اندازه‌ای مشهود و ملموس است که بعضی باستانشناسان، حتی پیش از آن که تاریخ چند هزارسالهٔ قالیبافی ایران به اثبات رسد، بر این باور بوده‌اند که نقشمایه‌های سفالینه‌های رنگین ایرانی در روزگار باستان «انعکاسی از [طرحهای] پارچه‌بافی و فرشبافی» ایرانیان بوده است (سِر ماکس مالووان/ *بین‌النهرین و ایران*).

بهم پیوستگی و اشتراک خزانهٔ نقوش سفالگری و قالیبافی از چند جهت برای شناخت تمدن و فرهنگ ایران اهمیت دارد، چون پژوهش در آنها می‌تواند پاره‌ای از زوایای تاریک تاریخ گذشتهٔ ما رابطوراعم و تاریخ هنرهای ایرانی را بطور اخص روشن کند. برای نشان دادن گستردگی این پرده‌های ابهام همین بس که، برای مثال، ما هنوز نمی‌دانیم که ویژگیهای بنیادی هنر عیلامی چگونه بوده است یا هخامنشیان چه دینی داشته‌اند. اهمیت این پیوند مستدام بخصوص از این جهت بارز است که طرح و نقشهای متداول در سفالگریِ چند هزار سال پیش تنها در همان سفالینه‌های چندهزار سالهٔ شوش و نهاوند و سیَلک کاشان و تل‌بکان تخت‌جمشید پیدا می‌شود (چون پس از اسلام سبک سفالنگاری تغییر کلی می‌یابد)، ولی همین نقشمایه‌های چند هزار ساله را می‌توان در بعضی از فرشهایی یافت که در زمان ما بافته می‌شود. با رمزگشایی نقشمایه‌ها و آرایه‌هایی که تاکنون برآنها تنها از دیدگاه زیبایی صرف و کارایی تزیینی نگریسته‌ایم، بخشی از این تاریکیهای فرهنگی روشن خواهد شد و به تبع آن گوشه‌هایی از تاریخ تاریکی گرفتهٔ ما.

این نکتهٔ آخر بخصوص از جهت این که فرش و سفال مکمل یکدیگرند در خور اعتنا است. فرش که با پشم بافته می‌شود کم دوام و فسادپذیر است و ممکن نیست که مانند سفال چندهزار سال دوام بیاورد. (تنها فرش چند هزار ساله قالی پازیریک است و گلیمپاره‌های پازیریک که به حالت انجماد کامل در گورهای یخ بستهٔ سکاها در جنوب سیبری پیدا شد).

این که گفتیم تاریخ قالیبافی به عصر مفرغ و حدود چهارهزار سال پیش می‌رسد نه به دلیل باقی ماندن نمونه‌های قالی عصر مفرغ، یا حتی فرشپاره‌های بسیار کوچک آن دوران، است بلکه صرفاً به استناد ابزارهای مخصوص قالیبافی است که از گورهای زنان آن عصر در دامنه‌های البرز و تپهٔ یحییٰ کرمان و یکی دو جای دیگر به دست افتاده است. (از بقایای شهر سوختهٔ سیستان، از اواخر عصر مفرغ، نیز دو فرشپارهٔ کوچک گره بافته یافته شده است). بر این قرار، فرشهایی که هنوز پس از هزاره‌ها بر همان طرح و رسم دیرین آراسته می‌گردد در همان حال که می‌تواند نمودگار طرح و نقش دستبافته‌هایی باشد که قرنها پیش از میان رفته است، ممکن است مقتضای وقوع مجدد و اسباب بازسازی حلقه‌های گمشده‌ای باشد که سبب گسستگیِ پیوستگی‌های شگرف هنر و فرهنگ این آب و خاک شده است.

سندیت فرش و قالی از لحاظ رفع کمبودهای آثار زیر خاکی و حلقه‌های گمشدهٔ زنجیره‌های فرهنگی و هنری بیشتر از این حیث است که بخش اعظم آثار تمدنهای گذشتهٔ ایران بر اثر هجوم اقوام دیگر و جنگها و تاراجها و سلطهٔ فرهنگ جنگْ غارتی در طول هزاره‌ها از میان رفته و آنچه نیز همچنان در دل خاک پنهان مانده از پی حفاریهای پنهانی و غیرمجاز و قاچاق این آثار در جهان پراکنده می‌شود و بخش عمدهٔ آنها به مجموعه‌های خصوصی راه می‌یابد که برای بررسی به دسترس نمی‌آید و از حیطهٔ شناخت علمی بیرون می‌افتد. بخشی بزرگ از گنجینه‌های «زیرخاکی»، از سفال تا طلا، بطور قاچاق از کشور خارج می‌شود بدون آن که معلوم شود در کجا و در کدام لایهٔ زمین پیدا شده و دقیقاً تعلق به کدام دوران تاریخی یا کدام جامعه و کدام قشر طبقاتی داشته است؛ صرف‌نظر از این که بخشی از همین آثار، که خارج کردن پنهانی آنها دشوار است، به دست سوداگران عتیقه قطعه قطعه می‌شود و اگر از جنس طلا و نقره باشد ذوب می‌شود.

در چنین خلاء بزرگی از اسناد و مدارک «زیرخاکی»، بسیاری از نقوشی که روزگاری زینت‌بخش این گنجهای مدفون بوده است همچنان در فرشهایی بافته می‌شود که هنوز به قدمت لازم برای عتیقه شدن (و به تبع آن خارج شدن) نرسیده است. به همین دلیل

است که این بافته‌ها از چندین جهت می‌توانند مکمل و جایگزین حلقات مفقودهٔ باستانی باشند که پیوند ما را با گذشتهٔ ما و نیاکان ما، حتی در سده‌های نخستین اسلامی، گسیخته‌اند.

فراموش نکنیم که هیچیک از نقوش اشیای دورانهای پیش از تاریخ، و بخشی عظیم از نقش و نگار آثار دورانهای تاریخی نخستین، جنبهٔ تزیینی صرف و به اصطلاح «دکوراتیو» نداشته و جملگی برآمده از نیازها و باورها و آیین‌های جامعه‌ای بوده که آنها را تولید می‌کرده است. به عبارت دیگر، این اشیای منقوش دربردارندهٔ اسطوره‌ها و نمادهای ادوار تاریخی مشخص و متمایزی است که بازتاب اوضاع و احوال خاص و طرز زندگی یک جامعهٔ انسانی است، یکسره متمایز از دیگر جوامع همزمان. در آن روزگاران هنوز خیال «هنر برای هنر» پرورده نشده بود و هنرمند در خدمت آرمانها و نیازهای جامعه‌ای بود که با آن وابستگی تمام داشت. بیشترین فرآورده‌های هنری دورانهای تاریخی، از تمدن عیلامی تا سده‌های نخستین اسلامی، نیز سرشار است از اندیشه‌های رمزی خاصی که تا پیام رمزی مضمر در آنها رمزگشایی نشده چیزی جز زیبایی نقش و رنگ بر ما ارزانی نمی‌دارند. اینجاست که اهمیت جستجو در جلوه‌های اساطیری و نمادی بازمانده در قالی ایرانی دوچندان رخ می‌نماید. هرچند که بررسی هنر فرشبافی از این دیدگاه به تازگی آغاز شده و هستی‌شناسی نقوش بافته هنوز در مراحل ابتدایی است و دستاوردهای آن، چه در ایران و چه در خارج، به اندازه‌ای نیست که جایگزین آثاری شود که از دل خاک بیرون آمده اما از حیطهٔ بررسی علمی و باستانشناختی دور افتاده یا همچنان در دل خاک مستور و مکتوم مانده است.

به‌هرتقدیر، در این مرحله از پژوهش این واقعیت آشکار شده و به یقین پیوسته که جلوه‌های اساطیری‌ونمادی فرهنگ و تمدن ایرانی بیش از هر چیز در دستبافتهای عشایری و روستایی پاینده مانده و از این‌میراث‌باستانی‌سهم‌کمتری نصیب فرشهای شهری و کارگاهی شده است. این هم بیشتر بدین‌دلیل است که فرشهای شهری بافت حاصل تحولات فرهنگی دوره‌های تاریخی خاصی است که اثر چندانی در تحول و تطور فرشبافی دور افتادهٔ ایلات و روستاها نداشته است.

به همین ملاحظه، این جستار عمدتاً محدود است به جلوه‌های اسطوره‌ای و نمادی کهن در قالیهای مناطق ایل‌نشین و روستایی، و بررسی قالیهای کارگاهی، مانند قالیهای تبریز و اصفهان و کرمان و کاشان، مجالی دیگر می‌خواهد چون ماهیت و زیر و بم جلوه‌ها فرق می‌کند. این نیز هست که دستبافته‌های عشایری و روستایی مورد استناد این مقاله تعمداً از میان نمونه‌های بسیار کهن برگزیده نشده تا فرضیهٔ بر دوام ماندن و امتداد یافتن نقوش باستانی در بافته‌های عصر حاضر پذیرفتنی باشد (میانگین عمر نمونه‌های مثالی حدود هفتاد سال است).

طلسمات آب و بارانخواهی

نجد ایران، جز در حاشیهٔ دریای خزر، سرزمینی است خشک و کم آب. چنین است که از زمانهای پیش از تاریخ بیشترین اسطوره‌ها و نمادها و به تبع آنها نقش و نگارها و آرایه‌ها، به گونه‌ای مرتبط بوده است با آب و باران و کشت و زرع و باروری خاک و رشد گیاهان؛ از اشکال و صورتهای فلکی و نجومی تا طلسم‌های دعای باران و آیین‌های بارانخواهی و نمادهای سحر و جادوی طلب باران و بارور کردن ابرها.

ادامهٔ زندگی باز بسته به بارش باران بود و آنچه برای جامعه اهمیت حیاتی داشت ـ آنچه بار خاطر آدمیان بود ـ افزایش بارندگی بود و زایندگی ابرهای سترون. تصرف در طبیعت و بر سر مهر آوردن ابرهای بخیل ناگزیر به مدد اسباب و نیروهای فوق طبیعی انجام می‌پذیرفت که پنداشته می‌شد قدرت آن را دارند که طبیعت را به دلخواه آدمیان تغییر دهند. سحر و جادو و آیین‌های طلب باران اسباب تصرف در طبیعت بود، که اغلب همراه ـ و به واقع تقویت ـ می‌شد با نذر و نیاز.

زندگی اشتراکی و تولید اشتراکی جوامع نخستین مستلزم مشارکت همگانی بود در همهٔ کارها. هنرمندان و صنعتگران جز آن که به سهم خود در تلاش همگان برای بارور کردن زمینهای خشک ادای دین کنند سودایی درسر نداشتند. طلسم‌پردازی و سحرنگاری و تجسم‌بخشیدن به نیاز و تلاش مشترک (در طلب باران) تنها رسالتی بود که می‌شناختند و خویشتن را بر آن وقف می‌کردند. به حکم همین بار امانت اشتراکی است که در نقوش سفالینه‌های هزارهٔ چهارم پیش از مسیح چیزی جز نمادهای ابر و باران و آب و بارانخواهی به چشم نمی‌آید. به همین سبب است که جادوگری باران‌زایی در تمدن پیش از تاریخ ایران و بین‌النهرین، برخلاف بسیاری از سرزمین‌های دیگر، متکی بر ساحران و جادوگران حرفه‌ای نیست و عمل جادو در فرآیند مشارکت و تلاش همگانی تحقق می‌یابد و کارآمد می‌گردد. (هنوز هم در بسیاری از مناطق ایران تمامی افراد یک طایفه یا ساکنان یک آبادی در مراسم دعای باران یا طلسم‌گردانی باران شرکت می‌جویند).

تمامی ظروف سفالینی که ربطی به آب داشته (انواع جامها و آبخوریها و مشربه‌ها و کوزه‌ها و کاسه‌ها) و از لایه‌های نیمهٔ دوم هزارهٔ چهارم شوش به دست آمده سرشار است از آرایه‌های اساطیری رمزی و نمادی آب و باران و آنچه به آب زنده است، از خوشهٔ گندم تا درخت. در اساطیر آن دوران، ماه «آبدان آسمانی»

و منبع آب و رطوبت است (در مقابله با گرمی و سوزندگی خورشید)؛ بزکوهی مظهر ماه و نماد آب است (به اقتضای شاخهایش که به هلال ماه مانند است)، و مرغان و پرندگان پیک ابر و باران‌اند. سازوکار (مکانیسم) جادو و سحرنگاری در این مرحله متشکل است از تکرار بی‌وقفهٔ نمادهای آب و باران، که بارزترین آنها صف‌آرایی دُرناها در سفالینه‌ها است و گلهٔ پرندگانی که در سفالنگاره‌ها ـ از شوش و تل‌بکان مرودشت تا تپه‌گیان نهاوند و سیلک کاشان ـ از تنشان باران می‌بارد (به صورت خطوط موازی شانه مانند). (بنگرید به تصاویر ۱/الف و ۱/ب و ۲/الف).

در مرحله‌ای دیگر سازوکار سحر و جادوی بارانخواهی متحول می‌گردد و مبدل می‌شود به برجسته‌نمایی و بزرگ‌کردن اندام نمادی جانور به بهای تلخیص و حتی حذف اندامهای دیگر. شاخهای بزکوهی (در شوش، و قوچ در مرودشت) به نهایت بزرگ و چندین برابر پیکر نحیف و تحلیل رفتهٔ جانور می‌شود و گاه بدن او یکسره حذف یا تبدیل به شکل نقطه مانندی می‌شود (تصویر ۱/ب). (هرتسفلد اول کسی است که به خاصیت جادویی این شیوهٔ «اندام‌زدایی» یا «بی‌اندام‌سازی» جانوران در سفالنگاره‌های پیش از تاریخ پی می‌برد و به درستی می‌گوید که «دو برابر یا سه برابر کردن یکی از اندامها و حذف دیگر اندامهای اصلی، مانند سر، نشانهٔ 'انحطاط' نیست؛ به‌عکس، ممکن است افزایش قدرت جادویی تصویر منظور بوده است.»)

از پرندهٔ پیک باران نیز سرانجام چیزی برجای نمی‌ماند مگر سر و گردن هندسی سه گوش و ساده‌شده‌ای که مرغ بودن یا حتی جاندار بودن آن را به سختی می‌توان دریافت. این نگارهٔ نوظهور در سفالنگاره‌های مرودشت و تخت‌جمشید (تل‌بکان)، از اواخر هزارهٔ چهارم، به گونه‌ای طراحی می‌شود که هر کله‌مرغی یا مرغک به شیوهٔ «پر و خالی» و «مثبت و منفی» مرغک دیگری را پدید می‌آورد که نیمه پنهان است و به نگاه اوّل به چشم نمی‌آید. این همان نگاره‌سازی جادویی و به اصطلاح «غیبی» است که نمودار تحول تازه‌ای در سبک جادونگاری سفالگران پیش از تاریخ است و به جایگاه بلند آن در فرشبافی خواهیم رسید. پنهان ساختن «طلسم» و «سحرمایه» و دور نگاه‌داشتن آن از چشم «غریبه» و «نااهل» از عناصر اصلی نگارگری ساحرانه است که غایت آن بر افزودن کارآیی و قوت جادو است. (در مراسم بارانخواهی در مناطق جنوبی ایران هنوز هم «طلسم» را به صورت مهره و ریگ و مانند آنها در خمیر مایهٔ نان کماج یا شُلّهٔ نذری یا یکی از خرماهای ظرفی که دور می‌گردانند پنهان می‌کنند).

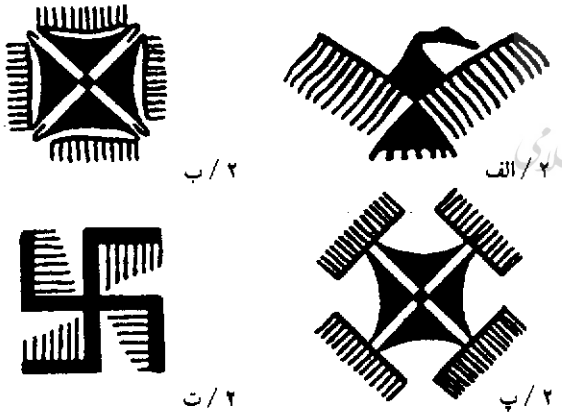
نمادهای نخستین باران و آب

چنانکه گذشت، نمادپردازی در نخستین مراحل سفالنگاری بر

الف ب

تصویر ۱/الف. آبخوری سفالین. شوش، هزارهٔ چهارم پیش از مسیح. علاوه بر صف درناهایی که گردن آنها بغایت دراز شده و خطوط شکستهٔ حاشیهٔ میانی و بزکوهی با شاخهای به اغراق بزرگ شده‌اش، دایرهٔ شطرنجی نیز مظهر و نماد آب است (هم به اقتضای تجسم تجریدی تلألؤ آب و هم به حکم کرهٔ ماه که «آبدان آسمانی» بوده است).

تصویر ۱/ب. در این آبخوری هزارهٔ چهارم شوش همه چیز نشان از آب و باران دارد، از شاخهای عظیم و به نهایت تناور بزکوهی (که تمامی پیکرش به شیوهٔ «اندام‌زدایی» جادووش حذف شده است) تا صف بی‌پایان و دوّار دُرناها و قرص ماه و خطوط شکستهٔ آب‌نماد و پیکانهای متقابل به نشانهٔ آذرخش.



۲ / ب ۲ / الف

۲ / ت ۲ / پ

تصویر ۲/الف ـ ۲/ت. «شانه»های نماد باران که بر سفالینه‌های تل‌بکان مرودشت فارس (هزارهٔ چهارم) نقش بسته است. در شکل ۲/الف پرندهٔ پیک باران با «شانه»های مظهر باران آراسته شده و در سه شکل دیگر نگاره‌های چهارپارهٔ ماه‌نماد (به نشانهٔ چهار پارهٔ هفت روزه که تشکیل دهندهٔ منازل بیست و هشت گانهٔ ماه است) این نقش رمزی را بر خود گرفته‌اند. (چلیپای شکسته (سُواستیکا) که از دیرباز نشانهٔ خورشید بوده است پیش از رواج گاهشماری خورشیدی مظهر ماه بوده است).

محور آب و باران است. ظاهر این است که نماد نخستین خطوط مستقیم یا شکستهٔ موازی باشد که از دورانهای پیش از تاریخ در ایران و بین‌النهرین (از آغاز تمدن سومر) و مصر نشانهٔ نمادین آب بوده است. این شیوهٔ نمادپردازی ساده‌ترین و 'سرراست'ترین است چون بی‌واسطه آب مواج را نشان می‌دهد و مضمون و محتوای اساطیری هم ندارد (بنگرید به چهارگوش میانی تصویر ۱/ب).

چنین نیز هست تجسم تلألؤ آب با نقوش سیاه و سفید شطرنجی، که در اواخر هزارهٔ چهارم همه جا زینت‌بخش سفالینه‌ها می‌گردد، از شوش تا تل‌بکان مرودشت و سیلک کاشان و تپه‌گیان نهاوند و تپه حصار دامغان (بنگرید به چهارگوش میانی تصویر ۱/الف). همچنین است نشان دادن بارش باران با خطوط موازی شانه مانند که علاوه بر مرغان بر بازوان نگاره‌های چهار پاره (نشانهٔ ماه) نیز جای می‌گیرد (۲/ب – ۲/ت).

پس از نمادهای سادهٔ نخستین، که آب و باران را به رسم هندسی و به اصطلاح تک مرحله‌ای و به همان صورت تجریدی که به نگاه نخست در نظر می‌آید مجسم می‌سازد، مرحله‌ای آغاز می‌شود که تقریباً همزمان است با مرحلهٔ نخستین که اشیای دیگر و جانداران را نماد آب و باران قرار می‌دهد، چون سه گوشهای پیوسته که نشانهٔ رمزی کوهسار است به منزلهٔ منبع و نگاه‌دارندهٔ آبهای زمین[1]. (سه گوشهای پیوستهٔ شطرنجی که از تلفیق دو نماد آب فراهم می‌آید در زمرهٔ نمادهای مضاعف است که نیروی سحرنگاره را دو چندان می‌سازد). نیز در این مرحله است که درخت، که زاییدهٔ آبهای زاینده است، رمز حاصلخیزی خاک می‌شود و در مرحله‌ای دیگر مظهر تمامی هستی می‌گردد و «درخت زندگی» یا درخت مقدس را پدید می‌آورد. (از برکت همین پیوند اساطیری است که پرنده و بزکوهی و قوچ، پیک باران و نماد آب می‌شوند).

اسطوره‌ها و نمادهای بافته

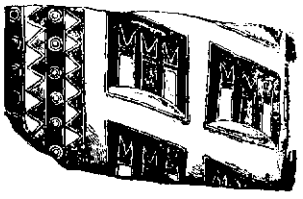
هنوز هم می‌توان یافت نمونه‌هایی از دستبافته‌های ایلیاتی و روستایی را که بر همان رسم و قاعدهٔ سفالینه‌های هزارهٔ چهارم شوش تمامی اجزای‌شان نمادهای رمزی و اسطوره‌ای آب و باران است. تصویر شمارهٔ ۳ طلسمی است تمام‌نما که گویی صحنه‌ای از دعای باران و جادوی بارانخواهی را به همان روال سفالگران پنجهزار سال پیش مصور ساخته است. در این دستبافت کوچک (۴۶×۴۳ سانتیمتر)، که بیش از پنجاه سال هم ندارد، شش نقش نمادی و اسطوره‌ای آب و باران گرد آمده است: اوّل، خطوط شکستهٔ رنگارنگ در بخش برین که با قوت تمام آبهای متلاطم مواج را تجسم می‌بخشد؛ دوم، نوار شطرنجی سر و ته دستبافت که تصویر انتزاعی جویباری است که در پرتو آفتاب به تلألؤ درآمده است؛ سوم، دو ردیف سه‌گوشهای پیوسته در حاشیه‌های قائم به نشانهٔ کوهساران پرآب؛ چهارم: درخت سرو تجریدی شیوه‌یافته‌ای که هم رمز بارورشدن خاک است از آب و هم «درخت زندگی» و هم سرو که از آغاز تا به امروز نماد خرمی جاویدان بوده است؛ پنجم، مرغ پیک باران که اینجا به صورت طاوس جلوه‌گر شده که از روزگار ساسانیان در هنرهای ایرانی جایگاه والا داشته چون مرغ آناهیتا (ناهید) ایزد آب بوده است؛ (منزلت طاوس، که بومی ایران نیست، در اسطوره‌های ایرانی ریشه در اساطیر هند دارد که وجوه مشترک آنها اندک نیست. در اساطیر هند، طاوس «آواتار» و تجسد و مظهر ایندرا ایزد باران است)؛ ششم، بزکوهی یا قوچ مظهر

حاشیه:

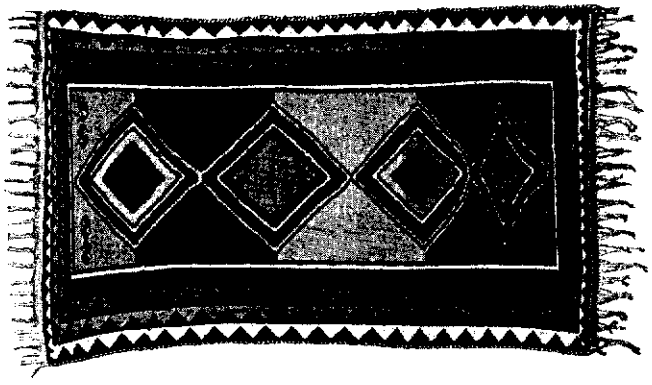
۱) تقریباً در تمامی آثار منسوجی که از عصر هخامنشیان به زمان ما رسیده است (از شوش تا پازیریک و حتی در قالیچهٔ کنده بر سنگ تخت‌جمشید) ردیفهای موازی سه‌گوشهای پیوستهٔ کوه‌نماد جزو عناصر اصلی حاشیه‌پردازی است، اعم از آن که بسان حاشیهٔ باریک فرعی در برگیرندهٔ حاشیهٔ پهن اصلی باشد یا چند ردیف سه‌گوش پیوسته فراآورندهٔ حاشیه دستبافت باشد. سبک اخیر تا به امروز در گبه‌بافی لرها و بختیاریها پایدار مانده و کمتر گبهٔ لری و بختیاری بافته شده که خالی از حاشیهٔ سه‌گوشهای کوه‌نماد باشد.

همچنانکه در تصویرهای سه‌گانهٔ الف و ب و پ می‌نگریم، سه‌گوشهای پیوسته در گلیمپارهٔ هخامنشی پازیریک (الف) و پارچهٔ هخامنشی شوش (ب) و گبهٔ لری / بختیاری سدهٔ چهاردهم هجری (پ) به یک رسم و قاعده به کار رفته است. با این تفاوت که هنرمندان روزگار باستان می‌دانسته‌اند که رشته کوههای مقدس را تجسم می‌بخشند ولی بافندگان عصر ما بر مفهوم رمزی این طرح و نقش آگاهی نداشته و به برکت «ناخودآگاهی جمعی» و با بهره‌گیری از «نگارخانهٔ اشتراکی» جامعه و طایفهٔ خود نقوش چندهزار ساله را همچنان به کار می‌گیرند.

الف.



ب.



پ.

آب و باران که یکی بر پشت طاوس و یکی بر چتر او جای گرفته است (در این نمونه بافنده به سهو و سهل‌انگاری شاخهای جانور را حذف کرده است. در نمونه‌های دیگرِ طاوس شیوه یافته، از جمله در بخش برین تصویر شمارهٔ ۹، شاخها به خوبی نمایان است).

حوضها و آبگیرهای لبریز

در فرشبافی، ترنج از آغاز نشانهٔ حوض و آبگیر بوده است و طرح بسیار رایج لچک ـ ترنج همان عرصهٔ خانه‌های ایرانی است که در چهار جانب حوض مرکزی چهار باغچه قرار دارد. در کهنترین نمونه‌های فرش ترنجدار، ترنج به همان شکل اولیهٔ حوض به‌صورت چهارگوش بافته می‌شده است و به ظاهر از اواخر عصر تیموریان است که ترنج به شکل دایره و کثیرالاضلاع بافته شده، که صورتهای بعدی معماری حوض بوده است.

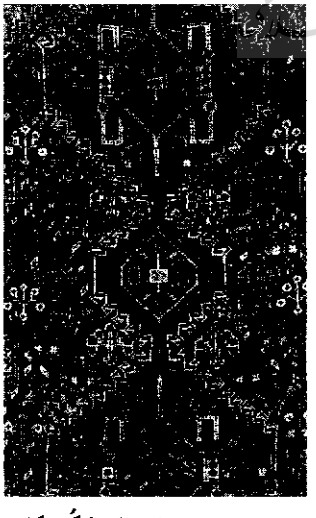
به لحاظ اهمیت لبریز نگاه داشتن استخرها و آبگیرها، سفالنگاران و فرشبافان همواره شگردها و تمهیدات رمزی بدیعی به کار بسته‌اند که بارزترین و شگرفترین آنها احاطه‌کردن حوض ـ ترنج است با زنجیره‌های «پر و خالی» مرغکهای پیک باران ــ شگردی که در فرشبافی عشایر و بافندگان روستایی فارس به شیوه‌های گوناگون متداول است و در جاهای دیگر نظیری بر آن نشناخته‌اند. چنانکه در تصاویر ۴ و ۵ می‌نگریم هر ترنج رشته‌ای پیوسته و ناگسستنی (و گاه دو رشتهٔ متوازی) از مرغکهای پیدا و پنهان بر اضلاع چهارگانهٔ خود دارد که پیوستگی تمام دارند با طلسم‌ـجادوی بارانخواهی سفالگران عصر پیش از تاریخ.

شگرد دیگر نگاره‌سازی «غیبی» است که مرغکها نه از میانهٔ دو نگارهٔ کله‌مرغی که از میانهٔ دونگارهٔ هندسی ناهمسان و «بیجان» به‌وجود می‌آیند، چنانکه مرغکهای سفید ضلع درونی ترنج در تصویر ۶ از ترکیب مکرر چهارگوشهای کوچک و پلکان اضلاع ترنج پدیدار شده‌اند. این همان اسلوب دیرینهٔ اختفای طلسم مایه و سحر مایه است به قصد دور نگاه‌داشتن آن از چشم «غریبه» و برافزودن توان کارآیی جادو. شگرد دیگر، احاطه‌کردن ترنج است با خطوط شکستهٔ آب‌نماد بدان‌سان‌که در قالیچهٔ نی‌ریز (تصویر ۷) از کار درآمده است. می‌نگریم که چهار رشتهٔ شکستهٔ پلکانی اضلاع ترنجهای به هم پیوسته را دربر گرفته است، که در برخی نمونه‌ها شمار رشته‌ها به هفت می‌رسد. (این قالیچه نیز سرشار است از رمزها و نمادهای آب و باران. گذشته از درختان سرو و مرغان و طاوسها و نگاره‌های شطرنجی، آبهای مواج ترنجهای سه‌گانه هم توسط آبراهه‌ها و هم به مدد خطوط شکستهٔ آب نماد به یکدیگر و به آبنمای پر از مرغ حاشیهٔ سفید رنگ درونی می‌پیوندد و این خیال برانگیخته می‌شود که آب در این باغ بافته پیوسته جاری است و هرگز هم به پایان نمی‌رسد).

پرندهٔ پیک باران

پیوند باستانی مرغ و پرنده با آب و باران و به تبع آن با کشت و زرع و رشد گیاهان طرحهای بسیار بدیع و شگفت‌آوری پدید آورده است. چنانکه در این قالیچهٔ ایلات عرب فارس می‌بینیم (تصویر ۸)، اجزای بدن طاوسهای پیک باران از گل و گیاه به هم رسیده است: بال و دم طاوسها به شکل گل درآمده و نگارهٔ بته‌ای

تصویر ۳. قالیچه گبه‌بافت (احتمالاً لری) از اواخر سدهٔ چهاردهم هجری.



تصویر ۴. بخشی از قالیچهٔ گُشنکان فارس (در کرانهٔ شمالی دریاچهٔ مهارلو)، اواسط سدهٔ چهاردهم هجری، با حوض ـ ترنج‌های سه‌گانه که هر یک نقشمایه‌ای لاک‌پشتی در میان دارد و اضلاع آنها با زنجیرهٔ «پر و خالی» مرغکهای پیک باران احاطه شده است. زمینهٔ فرش با گلبوته‌های سه‌شاخه پر شده که نشانهٔ رمزی مواضع سه‌گانهٔ خورشید و برآمده از کیش مهر است.

تصویر ۵. قالیچهٔ ماهی درهم قشقایی، ربع دوم سدهٔ چهاردهم هجری، که تمامی بخشهای فرش، از زمینه و ترنج تا لچکهای چهارگانه، منقش به طرح و نقش ماهی درهم مشهور به هراتی است. در این نمونهٔ بدیع زنجیرهٔ مرغکهای پیک باران در دو ردیف متوازی زینت‌بخش اضلاع شش‌گانهٔ زمینه و اضلاع چهارگانهٔ ترنج فرش است.

کوچکی هم بر تارک دمها نهاده شده که آن نیز نماد سرو ــ درخت جاویدان ــ است. در جلوه‌ای دیگر از این پیوند نمادین، درختی تناور از دم مرغ می‌روید (تصویر ۹).

پدیدهٔ شگفت دیگر چهار پا بودن طاوسها است که آن نیز حاصل ادغام دو جانور مقدس در یکدیگر است- تلفیق طاوس با اسب که ریشه در هنر سکایی دارد؛ و غریب‌تر اینکه اسب نیز مانند شیر در اساطیر ایرانی نماد خورشید بوده است. یعنی اینجا ما پیکرهٔ مرکب ماه و خورشید را نیز در برابر داریم.

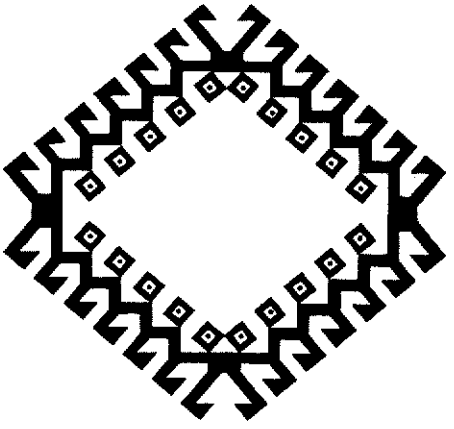
پیوند دیگر میان مرغ و گیاه در نقشمایهٔ تلفیقی «مرغ و درخت» مجسم است که به شیوهٔ یکی از نقشمایه‌های مشهور ساسانی یک جفت مرغ را به رسم سینه به سینه در دو سمت درخت مقدس جای می‌دهد، با این مفهوم رمزی که مرغان پیک‌باران پاسدار درخت مقدس‌اند. (در این نمونه و نیز در دیگر نمونه‌های عرب‌بافت، طاوسان و مرغان به پاسداری درخت مقدس نشسته‌اند، اما در برخی نمونه‌ها بزها و قوچهای مظهر آب درخت زندگی را پاس می‌دارند؛ بنگرید به درخت سه کندهٔ نی‌ریز در تصویر ۱۲).

گلبوته‌های سه‌گل و سه‌شاخه

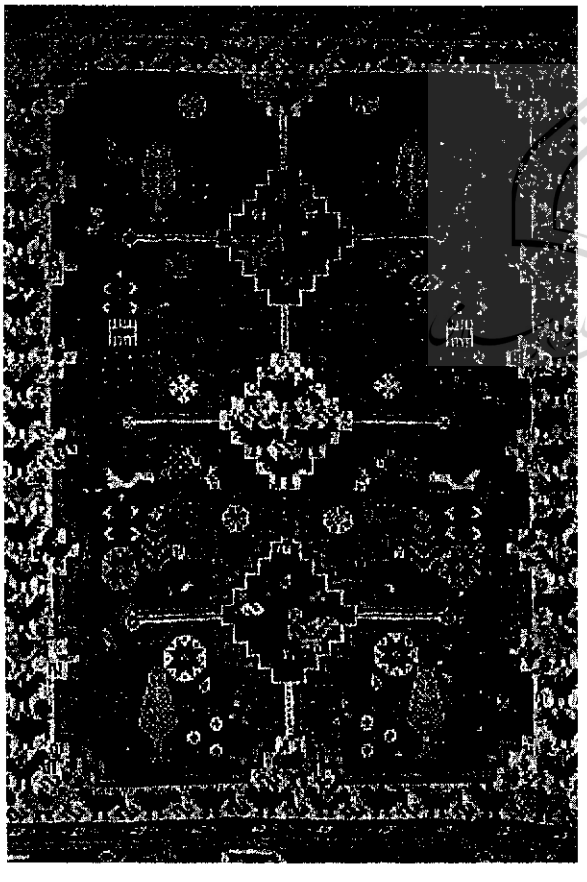
در فرهنگ اساطیری ایران از دورانهای پیش از تاریخ، گیاهان سه شاخه یا سه‌گل نماد رمزی مواضع سه‌گانهٔ خورشید در آسمان بوده، همچنانکه نگاره‌های چهار پاره، که سرآمد آنها سواستیکا یا شکسته چلیپا است، نشان‌دهندهٔ منازل چهارگانهٔ ماه بوده است. گلبوته‌های سه شاخه، که تقریباً در همهٔ هنرهای ایرانی (از سفال و کاشی تا پارچه و فرش) پراکنده است مواضع فلکی آفتاب را تجسم می‌بخشد که پس از طلوع بامدادی از خاوران، به هنگام ظهر در میانهٔ آسمان به اوج نیمروزی می‌رسد و سپس در باختر غروب می‌کند.

در اسطوره‌ها و آیینهای کهن ایرانی، غروب آفتاب نشانهٔ زوال و خاموشی فروغ آفتاب نبوده و جایگاهی ستوده داشته است همطراز با برآمدن آفتاب و اوجگاه آن در نیمروز. به روایت حمزهٔ اصفهانی «اردشیر [درازدست هخامنشی] در اصفهان به یک روز سه آتشکده ساخت: یکی را هنگام برآمدن آفتاب و دیگری را هنگام ظهر که خورشید در میانهٔ آسمان باشد و سومی را هنگام غروب آفتاب».

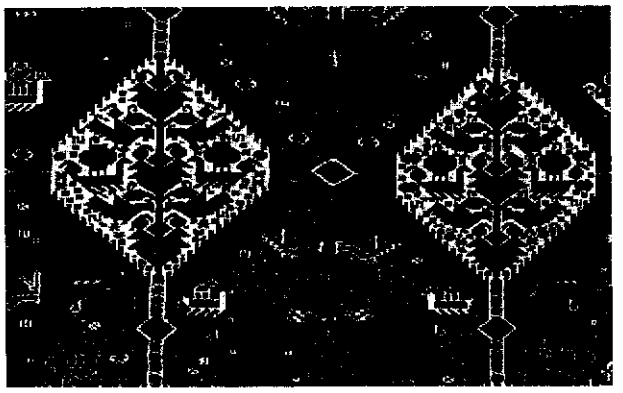
کهنترین نقش بوتهٔ سه‌شاخه یا سه‌برگ، که در سفالینه‌ای از هزارهٔ سوم شوش نقش بسته، برگ میانی را نه همان فراتر بلکه از گونه‌ای دیگر نشان می‌دهد. همچنین است در نقشمایه‌های ادوار نخستین ساسانی که برگ یا گل میانی از جهت شکل با دوتای دیگر فرق دارد. در نگاره‌پردازی قالیبافان عصر صفوی این برجستگی گل‌میانی با قرار دادن گلی از نوع دیگر در میانهٔ نقشمایه متمایز است.



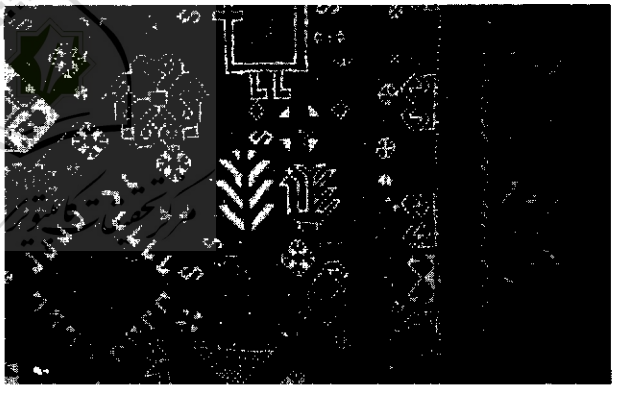
تصویر ۶. طرح نگاره‌سازی «غیبی» در ترنج یک دستبافتهٔ قشقایی که از تلفیق چهارگوشهای کوچک و اضلاع پلکانی ترنج مرغکهای ناپیدای سفیدرنگ به‌هم رسیده است.



تصویر ۷. قالیچهٔ نی‌ریز، نیمهٔ اول سدهٔ چهاردهم هجری، که حوض ـ ترنج‌های پیوستهٔ آن با آب‌نماها به یکدیگر متصل است و نیز با آبراههٔ حاشیهٔ سفیدرنگی که با مرغان پیک باران پر شده است. تمامی نگاره‌های جاندار و بیجان این فرش نماد آب و باران است، از مرغان و طاوسهایی که جترشان نگارهٔ باستانی بیست‌بر است تا درختان سرو و گلهای هشت‌پر و چهارخانه‌های شطرنجی و نمایان‌تر از همه نوارهای شکسته‌ای که موج آب را بر لبه‌های حوض ـ ترنج‌ها مجسم کرده است.



تصویر ۸. قالیچهٔ بافت ایلات عرب فارس، نیمهٔ اول سدهٔ چهاردهم هجری، که زمینهٔ آن و ترنجهای شش‌گانه‌اش آکنده از نگاره‌های مرغی است و طاوسهای چهارپایی که چترشان گلی درشت و دمشان بته‌جقه‌ای است. نقشمایهٔ اصلی دیگر، نقشمایهٔ ساسانی «مرغ و درخت» است، که یک جفت طاوس و یک جفت مرغ پیک‌باران در دو سمت درخت شیوه‌یافته‌ای ایستاده‌اند که با سر و گردن سه‌گوش مرغکها آراسته شده است.



تصویر ۹. بخشی از قالیچهٔ کردشول خُنگِشت، اواسط سدهٔ چهاردهم هجری، که دم مرغانش درختی است شیوه یافته و نقشمایهٔ لوزی شطرنجی آن با مرغکهای پیدا و پنهان احاطه شده است. بر پشت طاوسهای درشت اندام این قالیچه یک بزکوهی ماه ـ آب نماد ایستاده است و حاشیهٔ درونی نیز برآمده از سه‌گوشهای پیوستهٔ کوه‌نماد است که نگاره‌های چهارپارهٔ ماه‌نماد و نگاره‌هایی راکه دو مرغک بر تارک دارد در خود جای داده است. نقشمایه‌های درختی و بته‌جقه‌ای‌های چهار پاره و گردونه‌های خورشید، که از تلفیق دو چلیپای شکستهٔ گردان به هم رسیده، و نگاره‌های کوچک چهار پاره یا چهار بازو نیز ریشه در اساطیر «عصرماه» و آیین‌های بارانخواهی دارند.

این شیوهٔ طراحی به احتمال زیاد میراث کیش‌مهر است که برای طلوع و غروب و اوج نیمروزی خورشید اهمیت رمزی خاص قائل بوده است. در پیکر کنده‌های مهری که مراسم خاص قربانی گاو مقدس را نشان می‌دهد، دو تن مشعلدار یکی به نام کاوتس یا کاوتی و دیگری به نام کاوتوپاتس یا کاوتوپاتی در دو سمت مهر (خداوند روشنایی) می‌ایستاده‌اند. مشعل کاوتس همواره سربالا نگاه‌داشته می‌شده (به نشانهٔ برآمدن آفتاب یا، به احتمال دیگر، به نشانهٔ آفتاب فروردین واعتدال ربیعی) و مشعل کاوتوپاتس سرپایین بوده، که فروشدن آفتاب و یا هنگام اعتدال خریفی را نشان می‌داده است. مهر، که با قامتی بلندتر در وسط می‌ایستاده، کنایه از آفتاب نیمروز بوده است. (در کتاب *هنرهای ایران*، فریه/مرزبان، ۱۳۷۴، در صفحهٔ ۵۲ و به شمارهٔ ۸ پیکر کندهٔ مردی با کلاه نوک بلند مهری به چاپ رسیده که دست راست خود را بالا برده و دست چپ را پایین انداخته است. نویسنده او را «مرد رقاص با روپوش تنگ کمردار و کلاه نوک بلند سکایی» خوانده است. با عنایت به اشکانی/مهری بودن قلعهٔ یزدگرد، که این پیکر کنده از آنجا است، و کلاه به تحقیق مهری، تقریباً یقین باید کرد که این مرد کسی جز مهر نیست که دست راست را به علامت طلوع و دست چپ را به علامت غروب آفتاب نگاه داشته است).

به هر تقدیر، تاکنون بیش از سی‌گونه از گلبوته‌های سه شاخه و سه‌گل در قالیبافی روستایی و ایلیاتی ایران برشمرده شده که نزدیک به بیست گونهٔ آن در دستبافته‌های فارس مخلّد گشته است. تصاویر شماره ۴ و ۱۰ و ۱۱ سه‌گونهٔ به نسبت متداول را نشان می‌دهد که در نمونهٔ شمارهٔ ۱۱ که سبک خاص بافندگان ایل ترک ـ لرنفر است، گل میانی از تبار گیاهی دیگر است.

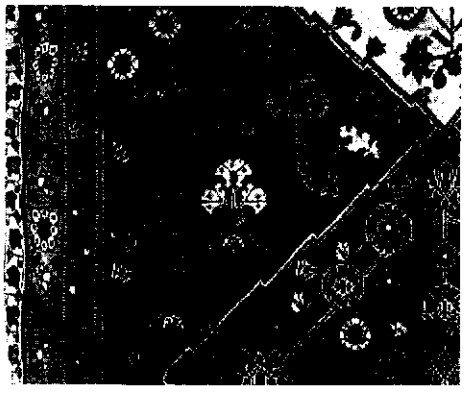
درخت سه کنده

درخت سه کنده که در قالیبافی نی‌ریز (تصویر ۱۲) و پاره‌ای از دستبافتهای ایل افشار کرمان متداول است و نمونه‌های بسیار بدیع فرا آورده، محتمل است ریشه گرفته از همان اندیشهٔ مهری/ زرتشتی مواضع فلکی آفتاب باشد یا بسا که برداشتی باشد از درخت سه‌کندهٔ مانوی که در دیوار نگاره‌های تورفان در ترکستان چین پیدا شده است.

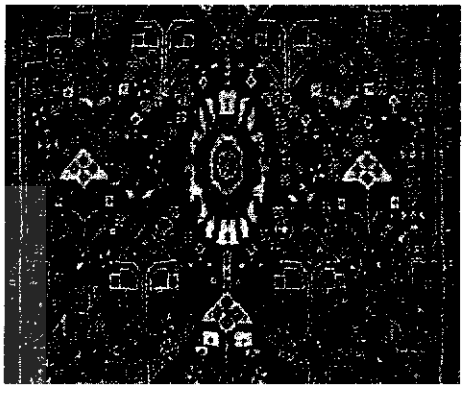
باستانشناسان و هنرشناسان تعابیر متفاوتی دربارهٔ درخت سه‌کندهٔ مانویان ارائه کرده‌اند، که از آن جمله است ریشه‌گرفتن این درخت از تثلیث مانوی «نور، خدا و روح» که به وجود آورندهٔ درخت زندگی‌اند. تأویل دیگر تجسم رمزی «سرزمین روشنایی» مانویان است که اقلیمهای سه‌گانهٔ خاور و شمال و باختر را دربر می‌گیرد. (اقلیم چهارم، جنوب، سرزمین تاریکی است). بعضی هم درخت سه‌کنده را نشانهٔ رمزی آفتاب دانسته و آن را «آفتاب درخت» خوانده‌اند ـ تعبیری که به همان مواضع سه‌گانهٔ خورشید باز می‌گردد.

طرح ماهی درهم (هراتی)

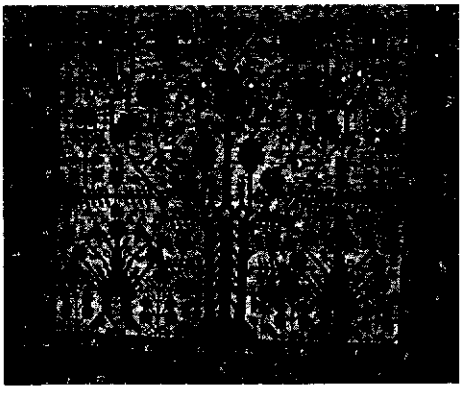
طرح و نقش ماهی / ماهی درهم / هراتی، که کم یا بیش در همه جای ایران به شیوه‌های گوناگون بافته می‌شود، طرحی است



تصویر ۱۰. بخشی از قالیچهٔ قشقایی، اوایل سدهٔ چهاردهم هجری، که آرایهٔ اصلی آن گلبوته‌های سه‌شاخه یا «آفتاب‌درخت» است.

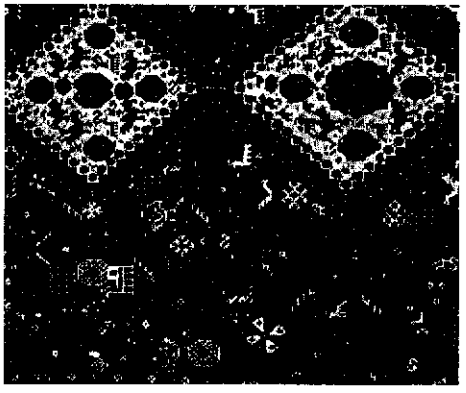


تصویر ۱۱. بخشی از قالیچهٔ ایل ترک ـ لر نفر، اواخر سدهٔ چهاردهم هجری، با گلبوته‌های سه‌شاخه‌ای که گل میانی به شکل پیکان مظهر آذرخش است.



تصویر ۱۲. بخشی از قالیچهٔ نی‌ریز، ربع سوم سدهٔ چهاردهم هجری، با درخت سه‌کندهٔ هزارگل که دو قوچ ماه‌نماد در دو سوی آن به پاسداری ایستاده‌اند.

پیچیده و تکامل یافته که از تلفیق چند نقشمایهٔ متفاوت پدیدار می‌شود (تصویر ۵). نقشمایه‌های اصلی ماهیهای چهارگانه‌ای است (هنگام بافت فرش اغلب به شکل برگ درمی‌آید) که گرداگرد یک



تصویر ۱۳. بخشی از قالیچهٔ نی‌ریز، اوایل سدهٔ چهاردهم هجری. بر زمینهٔ این دستبافت دو نقشمایهٔ ماهی گل‌درشتی را در میان گرفته‌اند که به احتمال زیاد نیلوفر آبی و نشان مهر (میترا/میتره) است. مرغکهای بهم پیوستهٔ اضلاع ترنجها به وضوح چشم دارند که تنها در نمونه‌های کهن یافت می‌شود.

نگارهٔ لوزی مرکزی جای دارد. هر جفت ماهی نیز گلنگارهٔ مدوری را در میان می‌گیرد. هم به لحاظ مشتبه شدن ماهیها با برگ در برخی فرشها و هم به ملاحظهٔ نام مشهور«هراتی»، ریشه و وجه تسمیهٔ این طرح ایرانی بسیار متداول (که از آذربایجان و خراسان و کردستان تا فارس مکرر بافته شده است) همواره محل تأمل و ابهام بوده است. به یمن پژوهشهای دکتر علی‌حصوری شواهد و مدارکی به دست افتاده دال بر این که این طرح و نقش بسیار قدیم است و به احتمال زیاد صورت تکامل پذیرفتهٔ نقوش مهری است.

در برخی آثار کیش‌مهر، که از آن جمله است قلعهٔ اشکانی یزدگرد در نهاوند، پیکرهٔ مهر را می‌یابیم که از میان صخره زاده شده و دو یونس ماهی (دولفین) را از دُم به هر دو دست گرفته است (روایت زاده‌شدن مهر به کومک دوماهی دولفین؛ ن‌ک: فریه/ مرزبان، *هنرهای ایران*، ص ۵۳، شکل ۱۰). بر این قرار، گلنگارهٔ گرد طرح ماهی درهم سر مهر است که در میان دوماهی قرار دارد (این بخش از طرح ماهی درهم گاه به استقلال بافته می‌شود ـ که دلیل اهمیت پیام نمادی آن تواند بود ـ و نمونهٔ بارز آن را در تصویر شمارهٔ ۱۳ به وضوح می‌یابیم). لوزی میانی هم نشانهٔ کلاه نوک بلند و سه‌گوش مهری است که تارک آن از دو سو با دو ماهی احاطه شده است. (لوزی از تکرار متقابل کلاه سه گوش مهری به هم رسیده است. این شیوهٔ طراحی متضاعف از شگردهای تصریح و تحکیم پیامهای رمزی است و ساز و کار ایجاد و استقرار توازن و استحکام فضایی نقشمایه‌ها).*

* بخشی از این جستار موضوع سخنرانی مورخ ۷۷/۱۱/۳ نگارنده در «نشر و پژوهش فرزان روز» بوده است.